

A TRANSDUÇÃO COMO LÓGICA DA CIBERCULTURA. PROPOSTA DE LEITURA DO FILME “A TERRA COMO ACONTECIMENTO”

Romy Castro

romycastro_@hotmail.com

Universidade Nova de Lisboa - Pólo do CIC Digital da FCSH

Introdução: cibercultura e artes

“O indivíduo não é portanto
nem a origem
nem o termo de uma pesquisa,
mas somente o resultado
de uma operação
de individuação”.
(Muriel Combes, 1999, p. 6)

“Devemos construir
novos modelos
do espaço dos conhecimentos”.
(Pierre Lévy, 1997, p. 168)

Sendo artista plástica, ligada à pintura, à instalação, à fotografia e ao cinema, parecerá estranho o nosso interesse pela cibercultura ou pela cultura técnica contemporânea. De certo modo, esta cultura é um dos nossos objetivos e afeta de forma determinante o nosso destino. Mas foi a necessidade de experimentar outros meios como o vídeo digital que nos levou a procurar pensar a relação com a chamada cibercultura. De maneira errada alguns acham que a utilização do digital ou a colocação de obras em rede constitui algo de novo. Mas de facto não é assim. Tudo depende do conceito que está em causa, e da sua pertinência para a análise da cibercultura. Este é o problema que ocupa a nossa intervenção.

A situação atual é bem mais complexa que a apontada nos anos 90 por Pierre Lévy no seu livro sobre a cibercultura. Uma série de novos procedimentos surgiram, juntamente com novas modalidades de habitar as redes e o mundo que lhe está sedado. Mais do que uma teoria geral sobre a cultura das redes ou da cultura digital, interessa analisar algumas operações que são específicas do digital e dos processos virtuais. É o caso da noção de transdução que pode ser uma interessante categoria para pensar a nova produtividade das tecnologias digitais.

Parece-nos também útil neste contexto, destacar a proposta de distinção apresentada por Pierre Lévy que assenta na “distinção dos dois grandes tipos de mundo virtuais” (Lévy, 1997, p. 154), que é especificamente um dos que executamos no nosso processo artístico, “os que são limitados e editados, como os CD-ROM ou as instalações de artistas “fechados” (*offline*), (Lévy, 1997, p. 155), cuja produção das formas de saber da criação num determinado domínio, é o das Artes, tendo como “testemunho artístico da cibercultura (...) as obras-acontecimento” (Lévy 1997, p. 155), que no projeto artístico pessoal se designa “A Terra como Acontecimento”, tendo como “garante da totalização da obra, (...) a clausura do seu sentido, o autor. [Este] É a condição de possibilidade de todo o horizonte de sentido estável” (Lévy, 1997, p. 155), sendo determinante, na medida em que “o conceito de assinatura, bem como o de estilo pessoal, implica a escrita” (Lévy, 1997, p. 161). No entanto, como referencia igualmente Pierre Lévy, “mesmo *offline*, a obra interativa exige a implicação dos que a apreciam. O interatuante participa na estruturação da mensagem que recebe” (Lévy, 1997, p. 155). E acrescenta:

As obras *offline* podem oferecer de uma maneira cómoda uma projeção parcial e temporária da inteligência e imaginação coletivas que se desdobram nas redes. Elas podem igualmente tirar vantagens de restrições técnicas mais favoráveis. Em particular não conhecem limitações devidas às insuficiências de débitos de transmissão. Elas trabalham, enfim, para constituir isolados originais ou criativos fora do fluxo contínuo da comunicação (Lévy, 1997, p. 155).

A representação sensível do projeto fílmico da nossa “obra-acontecimento” assenta no quadro teórico descrito, na medida em que também constitui um modelo isolado original, de criação, fora do fluxo contínuo da comunicação. Estrutura-se espacialmente com um novo sistema da “imagem de superfície” que comunica em termos de grau e de grandeza imagens dos espaços cósmicos, os espaços emergentes abertos e fluidos, que se tornam modelos de “imagem”

infinitos, criando simbolicamente a analogia de universos. Este “novo modelo do espaço dos conhecimentos”, que se tornou constitutivo do pensamento e da linguagem, também se tornou um não-lugar espacial. Como nos cita Michel Serres,

Um sistema espacial que se situa agora, conceitualmente, com uma outra ordem de coexistência diferenciada, concebendo numérica e matematicamente outras extensões espaciais, as da geometria, que advém em última instância, um método de representação do espaço, definido como um puro sistema de relações abstratas, o que lhe possibilita a singularidade de «não pertencer a nenhuma terra conhecida (Serres, 1993, p. 13).

Ora, é esta singularidade do desconhecido que se apresenta e se reconstitui no novo campo visual, como abstração, quer dizer, como uma forma de existência sobre a qual eu posso operar, para considerar as diferentes componentes qualitativamente, e como conhecimento, para qualificar a nova forma de representação espacial, porque ao ser concebida como paradigma direcionou a “imagem” para uma zona de inter-relação entre espaços, como um dispositivo sensitivo com o qual podemos interagir para experienciar, em termos de compreensão e comunicação e em termos compositivos, na medida em que podemos construir, interativamente com entidades não relacionadas, diversas concepções de acontecimentos, que ao serem criações se tornam passagens entre espaços; os espaços do pensamento e os espaços das construções pictóricas. Um espaçamento onde todas as formais se mostram e ocupam o seu lugar nas matérias. Ocupação que torna este lugar o privilegiado da mediação do interface, elevando a cibercultura para uma categoria de agenciadora/mediadora de interações plásticas.

É dentro deste contexto que apoiaremos o nosso trabalho teórico/prático de investigação e experimentação desenvolvido ao longo últimos anos. Este centrou-se numa delimitação temporalmente espacial que abrangeu algumas regiões - de matérias locais/território e de matérias globais/Terra, concretizando-se essencialmente na pesquisa e na apreensão de novos elementos matéricos, especificamente; matérias brancas que enformam as matérias-luz, e matérias negras que enformam as matérias-sombra. Enformação singular, na medida em que estas matérias mantêm uma relação muito particular com a luz, quer dizer, são as que permitem que os elementos constitutivos das suas partículas/moléculas vibrem e se transformem em energia lumínica interativa, fazendo deste modo de atuação a passagem para uma outra visibilidade: a que aparece como experiência de revelação. E duplamente; como forma espacial da imagem e como enformação das cores. Desvelamento que dá-a-ver a

virtualidade da matéria, que ao ser recolhida dos seus espaços geográficos de origem, permite a evolução da criação e a amplificação de múltiplos saberes, ao potenciá-los. Como cita Muriel Combes, “o ser contém potência, na medida em que tudo o que é existe com uma reserva de devir” (1999, p. 7). E estas matérias devêm, ativa e potencialmente. Restabelecem a unidade do conceito em registos técnico/científicos de novas experiências artísticas e transmissão de saberes. Quer através da análise dos produtos finais em representações múltiplas contemporâneas, disseminadas nas dimensões de pintura, instalação, fotografia e filme, quer através das aprendizagens técnicas da evolução individual desses processos, que sendo resultantes de um renovado modo de ver, apreender e sentir o Mundo, transformaram estética e tecnicamente a nossa cultura num original horizonte de compreensão e interação sucessiva.

Construção multidimensional, que se apresenta agora, em várias grandezas de digital-ligações, individual e coletivamente, ao colocar este conjunto de Artes num patamar diferenciado de conhecimento e de suporte de partilha universal onde se destaca o ato de criação como acontecimento. Como expressa Pierre Lévy:

Então o ato de criação por excelência consiste em fazer acontecimento, aqui e agora, para uma comunidade, e mesmo construir o coletivo para quem o acontecimento resultará, isto é reorganizar parcialmente o metamundo virtual, a instável paisagem de sentido que abriga os humanos e as suas obras (Lévy, 1997, p. 157).

Trata-se aqui de novas explorações dos espaços, dos processos e das obras.

Neste artigo, e para determinar as potencialidades da experimentação estética na época das redes, começaremos por recorrer às propostas de Gilbert Simondon, em obras que têm vindo a ganhar crescente importância, pensamento que parece capaz de operacionalizar técnica e esteticamente, não as obras, mas os processos de onde emergem. Como é evidente esta conceção está dependente de uma construção intelectual contínua, que pensa e que dá muito que pensar, como experiência do pensamento e experimentação filosófica, visando apreender e dar uso estético ao processo de transformação imanente das obras, no caso vertente, o da nossa série de pinturas sobre o Acontecimento da Terra. Se como comunica Lévy o seu género canónico é o virtual e que, como refere Deleuze, o virtual é a realização imanente de uma série de transformações e experimentações, torna-se necessário analisar este problema. Primeiramente, centrando-me num refletir sobre a nova produtividade que a passagem da pintura para o vídeo ou o cinema acarreta.

Transdução/individuação

“Pensar faz-se sobretudo na relação
do território com a Terra”.
(Deleuze & Guattari, 1992, p. 77)

“A possibilidade de empregar
uma transdução analógica
para pensar
um domínio de realidade
indica que este domínio
é efetivamente o assento
duma estruturação transdutiva”.
(Simondon, 1964, p. 131)

Partindo destes cogitares que concebemos como dois pensamentos centrais nas obras singulares de Deleuze, Guattari e Simondon, apercebemo-nos de que estes pensares instauram um novo saber paradigmático, não se acrescentam a outros saberes, mas substituem-nos. Inauguram e estabelecem qualitativamente uma nova relação de conhecimento com a Terra e entre o pensamento do ser e as operações efetuadas pelo próprio ser. Operações que, ao procederem de um fundo transdutivo, transferem esta operação para outro esquema analógico, aquele que passa a ser conhecido do pensamento, determinando assim, o que o pensamento vai desenvolver para a compreensão rigorosa deste método, na medida em que o pensar deste pensamento aparece com uma conceção que assenta num postulado ontológico onde as estruturações/construções devem ser conhecidas pelas operações que as dinamizam, porque são estas que edificam a possibilidade de construção de uma obra, ao permitirem que a sua inscrição espaço-temporal assente no território como materialidade, para que este lhe confira uma substância e lhe garanta a sua constituição e consistência. Características que definem as suas qualidades identificáveis e abrem as possibilidades para o suceder do acontecimento.

Deste modo o pensamento torna-se o solo de todas as operações de interação reconhecíveis e não reconhecíveis, com as quais as matérias vão interagir, utilizando para este fim, métodos específicos, para que o ser apreenda o seu território em dimensões de devir.

Como pronuncia Simondon:

O devir aqui não afeta o ser do exterior, como um acidente afeta uma substância, mas constitui uma das suas dimensões. O ser só é se vier a ser, quer dizer, estruturando-se em diversos domínios de individuação (físico, biológico, psico-social, mas também, em um certo sentido, tecnologicamente), sob o golpe de operações. (Simondon, 1964, p. 29).

E as operações acontecem. Apreendendo um dos pensamentos do pintor Mark Rothko, em que este refere que é aquilo que faz, nós diremos o mesmo, somos o que fazemos, porque é dentro desta dimensão operativa do fazer e dentro desta estruturação constitutiva, que vai aparecer o nosso devir, o devir-criação, porquanto o ser “não possui uma unidade de identidade que é aquela do estado estável dentro da qual alguma transformação não é possível, o ser possui uma unidade transdutiva” (Simondon, 1964, p. 29). Sendo esta unidade determinante para o modo, ao qual se chama transdução, que segundo Simondon, citado por Muriel Combes,

é (...) o modo de unidade do ser através das suas diversas fases, das suas múltiplas individuações (...) gesto consistente/sólido na elaboração de uma noção que chama a si próprio um método específico, quer dizer no fim de contas uma visão renovada do modo de relação que mantém pensamento e ser. (1999, p. 9).

Esta “visão renovada do modo de relação que mantém pensamento e ser”, juntamente com o “método específico”, foram determinantes para a constituição da dimensão do nosso devir. Não só permitiram o uso da formulação apreendida em Gilles Deleuze, com a procura de condições de “um agenciamento, com quatro dimensões: estado de coisas, enunciações, territórios e movimentos de desterritorialização” (2012, pp. 29-30), como também permitiram o entendimento que comporta os dois segmentos, o de conteúdo e o de expressão, transformando-os em movimentos singulares de individuação, que se constituíram tendo como imagem do pensamento a unidade do conceito, encontrada na potencialidade das matérias brancas e das matérias negras, matérias da nossa investigação, no conteúdo dos espaços territoriais estudados e sobretudo na dimensão de transcendência da Terra, que engloba tudo. Como nos ensina Deleuze:

A terra não dá é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para

algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios. (Deleuze & Guattari, 1992, p. 77).

A apreensão da doação da Terra em territórios e a apreensão das matérias desses territórios, desterritorializando-as da sua origem, para novos procedimentos de reterritorialização e criação, constituem o garante expressivo da in/enformação da nossa individuação, quer nas diversas fases criativas, quer nas diversas fases técnicas, pois são estas dimensões qualitativas que constituem a linguagem que os diferentes signos revelam nas distintas dimensões da sua mostraçã, tendo como referência o pensamento de Simondon, que nos ensina o seguinte:

A forma e a matéria (..) não são mais os termos extremos de uma operação deixada na sombra, mas devem as operadoras de um processo. A forma sobretudo deixa de ser compreendida como princípio de individuação agindo sobre a matéria do exterior que devem informação. (Simondon, 1964, p. 37).

Este agimento exterior da matéria, que devém informação, é bem visível no processo operativo que estas sofrem, quando se desdobram duplamente; no espaço e no espaço pictórico, com a feitura matérica do suporte físico e no modo como as matérias constituem e incarnam o papel e este é constituído e incarnado por elas, estabelecendo assim, uma relação dialética formal e material indissociável para o seu edificar construtivo e no modo como as matérias integram e operam com a materialidade da pintura. Estas matérias são um potencial de enformação, podemos dizer que as matérias da Terra, elas mesmo, tomam a forma da pintora. “Uma tal individuação é uma modulação, segundo a qual as forças da matéria e da forma são postas em presença” (Simondon, 1964, p. 42), e, num outro momento, desdobram o espaço da instalação. Neste caso, enformam a mostraçã original da sua essência de matéria, que mostra em *vanitas* a sua lógica formal e lumínica, numa “metafísica do sensível”, em termos matérico/plásticos e em termos técnico/estéticos.

Nestes agenciamentos múltiplos a matéria ganha nova intensidade, deixando o seu lugar de material instalado por trás da arte acabada, para constituir a forma de alegorização da matéria pela matéria e da Terra pelas matérias da Terra, ao devir obra. Como nos diz Simondon “dentro da perspectiva de uma filosofia da individuação, não podemos dar conta da possibilidade de conhecer os seres individuais a não ser dando uma descrição da sua individuação” (1989, p. 163).

Processo que acontece quando se inscrevem as matérias extraídas da “Terra” numa abordagem diferenciada que sustenta mudanças, operações de assemblagem e ligações, que ao exprimirem a individuação, exprimem a dimensão do pensamento. Quer dizer, “o que constitui o pensamento não difere do que constitui o ser” (Combes, 1999, p. 11), não só em termos de ligação na experiência, mas “dentro da unidade do conceito e da sua definição, mas dentro da unidade transdutiva (...), desse dom de onde surge finalmente a origem” (Simondon, 2008, p. 34).

Sendo este o conceito que está no princípio de uma nova transposição, agora da pintura e da instalação para o cinema. Pelas suas operações de *zooming in* ou *zooming out*, de enlenteciamento, de montagem, etc., que tem como matéria não as matérias da pintura nem da instalação, mas as próprias pinturas, para que o cinema com a sua capacidade alegórica de criar um espaço outro, de alegorização do pictural, crie uma espécie de “nova-terra” (Deleuze), que prolongue o pictural geoesteticamente. Trata-se de um duplo movimento, da pintura (e da instalação) para o cinema e vice-versa, revelando a natureza do acontecimento da Terra. Ou seja, revelando uma possibilidade de um habitar outro, que começa sempre num retorno ao mais arcaico, “A Terra como Acontecimento”.

O devir – filme da pintura

“Nós entendemos por transdução
 uma operação física, biológica, mental, social,
 segundo a qual uma atividade se propaga
 de próximo em próximo
 de imediato em imediato
 ao interior de um domínio,
 fundando esta propagação
 sobre uma estruturação do domínio operado
 de lugar em lugar
 de espaço em espaço
 cada região da estrutura constitutiva
 serve à região seguinte
 de princípio de constituição”.
 (Simondon, 1964, p. 50)

É através deste entendimento do acontecimento, como ato criativo - na medida em que estamos a revelar uma obra sobre a experiência do sensível que “põe diretamente o pensamento em relação com a terra” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 77) e mostra os processos de modulação do “ser”, em ramificações de vias e em entrelaçamentos, que pensamos que a cultura digital se cria pela transposição e pela transdução, o que explica deste modo o nosso devir-filme da pintura.

Inserido neste princípio de propagação, de estruturação e de constituição concetual e dentro deste domínio interativo e semântico de meditação, indicamos, operativamente, através deste ato de linguagem, uma comunicação transversal que dá a enformação e a informação espacial de todos os lugares-espacos-territórios-acontecimentos que compõem estas manobras de individuação e de procedimentos transdutivos. “A transdução, com efeito, é primeiramente definida como a operação segundo a qual um domínio rapidamente dá uma informação” (Combes, 1999, p. 9), sendo que foi o domínio da pintura que primeiramente deu a informação que permitiu que este acontecimento se propagasse para outro devir-domínio, o filme. Isto é, a estrutura constitutiva da pintura, é a base para a estrutura constitutiva do filme, como princípio da sua constituição e como revelação da individuação, pois permitiu a reconfiguração de uma relação que já existia entre pensamento e ser, dando outra perspetiva à reflexão.

Experiência múltipla e especializada que advinda da mesma linha de traçado do pensamento permitiu que este pensasse a técnica como “controlo das passagens, entre “imagens” e “coisas”, “real” e “potencial” (Bragança de Miranda, 2008, p. 33), e como forma de passagem para a experimentação concetualizada da individuação, porque o “ser é devir, e devem segundo fases” (Simondon, 1958, p. 159).

É este desdobramento do ser que possibilita a passagem da pintura para um outro meio técnico e estético, como uma ultrapassagem concetual do domínio anterior, mas dentro da mesma proximidade integrante, em termos formais e em termos de esquematização, para que o domínio pictural se assumia já como o objeto de representação para o devir representado. Operação que exige tecnicamente a coordenação dos movimentos efetuados, pois são estes que determinam a totalidade das espacialidades sequenciais do campo visual; como informação imanente ao discurso fílmico e como modulação percetiva da matéria, porque “é a matéria ela mesma quando se reflete ou desdobra” (Bragança de Miranda 2008, p. 29), que está em conflito para a nova representação-acontecimento, no entanto mantém a mesma zona dimensional do conceito: o conceito de criação, o que cria na singularidade. Diríamos “que a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as “ligações”,

as passagens, instaurando trajetórias conhecidas e repetitivas, enquanto a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos, e é única e singular” (Bragança de Miranda 2008, p. 33). Originalidade que se expressa no conceito, porque o conceito cria e “toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade” (Deleuze & Guattari 1992, p. 14), que neste caso também se estende à artista, como operadora singular. Enunciariíamos que a sua transmutação criativa é a passagem para o digital, *poieticamente*.

Desta forma, a imagem pictural perde a sua exterioridade para se abrir diferenciada e qualitativamente à representação interativa do filme. “Na cibercultura, toda a imagem é potencialmente matéria-prima de uma outra imagem” (Lévy, 1997, p. 159), quer através das relações espaciais nela contidas, quer através das contaminações picturais, como é caso de “A Terra como Acontecimento”, onde todo o conteúdo tem um caráter aparentemente abstrato e enigmático.

As imagens do filme são agora reveladoras da deslocação dos limites-fronteiras, do limite do traço e da sua aura. Aparições de proximidade e distância pontuam perceptivamente as novas coordenadas do campo visual cinematográfico e apoderam-se dos nossos sentidos. O movimento da imagem incita o olhar a percorrer a fluidez do dinâmico, transportando-nos para outra extensão e gravidade visual; a flutuações das aparências, onde a distância já não é a profundidade da presença, mas apenas a intermitência da espessura ótica da paisagem, da “imagem de superfície”, “da interação e da imersão, [que] ilustram “um princípio de imanência da mensagem no recetor” (Lévy, 1997, p. 160), onde se aplicaram as modalidades e se ativaram as potencialidades do digital.

Interatividade que se propaga em proximidade, para o interior de outro domínio, o do som, que sendo igualmente pertença auditiva da Terra, a complementa com uma análoga dimensão: a sua temporalidade sonora. Grandeza que permite associar criativamente os sons originais da Terra com as imagens picturais, recriando ambos o grande plano imanente das imagens do filme.

Trata-se de um verdadeiro processo transdutivo, esteticamente orientado e dirigido que permitiu a passagem para uma diferenciada passagem-cosmos, a da manifestação do som, que se estabelece agora, operativamente; como um conceito estabilizador de imagem/som e como um conceito cristalizador do espaço e do tempo na imagem.

Deste modo, ambos os conceitos enformam outra visibilidade, a espaço/temporal, na medida em que os fenómenos naturais e sonoros do tempo da Terra, os que se ouvem aquando das suas manifestações de origem, incarnaram cada

território imagético, fazendo corresponder cada duração do timbre, à relação das alturas do tom e às curvas transcendentais, tornando espaciais e temporais todas as materialidades reais e virtuais do filme, porque ao criar uma nova relação entre o virtual e o atual, cria também uma nova relação entre a aparência e a realidade, mas ontologicamente, como ser-obra

Nesta proximidade íntima entre visão e audição, o som convoca o ver para lhe revelar outra dimensão: a dimensão escondida da poesia da Terra, a que se manifesta geoesteticamente como revelação do seu Ur-bilde, cujo conceito operatório é de estruturação de origem paradoxal – “A Terra como Acontecimento”. A que ilumina todas as operações técnicas de individuação, numa propagação modular, multidimensional, que se propaga de lugar em lugar e de espaço em espaço, como o constituir contínuo das nossas diversas fases de individuação e como renovação do pensamento.

Cada imagem é um espaço puro que contém um sistema de conexões abstratas e sonoras, das quais emergem visivelmente as obras e onde cada obra é a imagem do pensamento em representação.

A transformação da pintura em cinema, que recorreu a procedimentos técnicos estabelecidos, não acarreta a simples tradução de um meio noutro, ou seja, da pintura em cinema, antes produziu duas obras radicalmente distintas, que são derivações imanentes implícitas na própria ideia totalmente dominada pela estratégia artística, a do Acontecimento da Terra.

Se refletirmos sobre um dos pensamentos de Simondon, especificamente o que explicita que “o ser enquanto ser se dá todo inteiro em cada uma das suas fases, mas sempre com uma reserva de devir” (1964, p. 229), compreenderemos melhor o ato de devir-criação.

Referências bibliográficas

- BRAGANÇA DE MIRANDA, J. (2008). *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- COMBES, M. (1999). *Simondon Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, G. & Guattari, F. (1992). *Qu'est-ce que la Philosophie? O que é a Filosofia ?* Lisboa: Ed. Presença.
- DELEUZE, G. (2012). *O Abecedário. Diálogos com Claire Parnet*. Figueira da Foz: Companhia da Palavra.

LÉVY, P. (1997). *Cibercultura*. Paris: Éditions Odile Jacobe. Éditions du Conseil de l'Europe.

SERRES, M. (1993). *Les Origines de la Géométrie*. Paris: Flammarion.

SIMONDON, G. (1989). *L'Individuation physique et collective*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne.

SIMONDON, G. (2008). *Imagination et invention (1965-1966)*. Chatou: Éditions de la Transparence.

SIMONDON, G. (1964). *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF. Coll. Épiméthée.

SIMONDON, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne.

Vídeo

CASTRO, R. (2012). *A Terra como Acontecimento*. Edição de Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012.